

FILMER A DEUX

Le projet de filmer « en amour » est né de la rencontre d'un désir, le nôtre, avec une commande du Groupe de Recherches et d'Essais cinématographiques sur le thème de la lettre au cinéma. La commande s'adresse à quelques cinéastes travaillant en liaison avec le G.R.E.C. et/ou avec l'association Documentaire sur Grand Ecran. Chacun(e) est libre d'y répondre à sa guise dans le cadre d'un budget de production presque inexistant à force d'être faible (pour ce qui nous concerne : quelques cassettes, une semaine de montage avec une monteuse extérieure, deux jours de mixage, une copie Beta SP). La durée du film ne doit pas dépasser 30 minutes (c'est la durée du nôtre, à la minute près). La commande relève davantage d'une incitation esthétique que d'une véritable économie de production. Mais cette incitation esthétique est aussi une incitation économique. Elle invite les auteurs à ne plus s'en remettre au bon vouloir des grands diffuseurs pour réaliser – et, finalement, renoncer à réaliser – les films qui leur tiennent le plus à cœur. Le pari est le suivant : il est possible de réaliser des films aboutis artistiquement, et en tout cas des films à risque, de recherche et d'expérimentation, dans le cadre de budgets exsangues, à condition de s'appuyer sur la chaîne numérique, du filmage au montage. A condition, aussi, d'avoir beaucoup de temps gratuit à dépenser.

Si la commande n'avait pas existé, « En amour »* aurait-il été réalisé ? Sans doute, mais de façon différente. Nous ne serions certainement pas partis de l'idée de séparation pour envisager un film dédié tout entier à la relation amoureuse. Or, l'idée de séparation est contenue dans la commande. S'adresser à quelqu'un suppose qu'on en est séparé, même si l'on cherche à s'en rapprocher. Mais la narration cinématographique, telle qu'elle s'est constituée et institutionnalisée autour des années 1910, n'est-elle pas elle-même fondée sur l'idée de séparation ? Ne met-elle pas en relation des individus-personnages isolés dans leurs cadres, pour les désunir ou les réunir, ne les fait-elle pas agir et réagir et bientôt questionner et répondre en champ contre champ ? Abolir les formes et figures filmiques de la séparation a donc été notre pont de départ. Abolir toute forme de séparation entre nous (aussi bien devant que derrière la caméra) mais aussi avec le monde que nous avons entrepris de filmer. Abolir les distances qui séparent pour retrouver l'immédiateté de la relation. Etre pleinement présents à nous-mêmes et au monde. Mais un tel projet ne peut se concevoir que dans la perspective d'un effacement des frontières entre le cinéma et la vie, projet récurrent de beaucoup de mouvements d'avant-garde (même s'il a pris des formes très variées) depuis les années 1920.

Je dis « nous ». L'idée ne nous a pas effleuré que l'un(e) pourrait faire un film sur la relation amoureuse qui l'unit à l'autre. Il s'agissait bien de faire un film à deux, et dans le mouvement même de cette relation. A la fois s'entrefilmer et filmer à deux les mondes que nos déplacements nous amenaient à rencontrer. Les expériences ne sont pas très nombreuses dans ce domaine (1). On s'est beaucoup interrogé, ces dernières années, sur la meilleure façon de « filmer l'autre » et comment trouver la bonne et juste distance avec lui. Mais la question complémentaire est rarement posée : qu'en est-il d'être filmé par lui ? L'autre demeure un objet, au mieux un sujet auquel il manque un attribut essentiel dans le cadre du dispositif

cinématographique, celui de cinéaste. D'où la difficulté, voire l'impossibilité d'établir une relation d'égalité et de réciprocité entre le filmeur et le filmé.

La relation amoureuse ne suffit pas à générer un tel désir d'égalité et de réciprocité. Encore faut-il qu'elle ne soit pas dominée par le désir de sa propre image dans le regard désirant de l'autre. Encore faut-il aimer l'autre pour ce qu'il vous permet d'atteindre en vous et qui, sans lui, n'aurait pu l'être. Encore faut-il désirer construire une nouvelle identité avec lui, connaître.

Au générique, les lettres de nos noms et prénoms se rencontrent, se recouvrent, se mélangent pour créer un nouveau vocable que nous ne savons pas encore déchiffrer.

Le premier déplacement produit par la relation amoureuse consiste donc à ne pas pouvoir filmer l'autre sans envisager d'être filmé par lui. Ce déplacement en cache un autre, plus fondamental encore. Les frontières identitaires se lézardent et tendent à disparaître. On se déplace de l'un à l'autre et c'est dans cet entre deux qui s'ouvre de façon vertigineuse qu'un nouveau champ d'exploration se constitue où se profile la construction d'une identité inconnue.

Le film va se calquer sur ce que la relation amoureuse comporte de suspens et d'imprévisible (sinon l'amour deviendrait un sujet de film comme un autre et le film, dans son cours prévisible, s'alignerait sur des schémas préconstitués). On ne sait pas ce qui va arriver ou plutôt (la formulation précédente est trop liée à l'événementiel), on ne sait pas ce qui va se vivre. On ne sait pas non plus comment va se manifester le désir de filmer dans ce qui va se vivre. Si les lieux de tournage sont avant tout des « lieux de vie », comme nous le signifions dans le film, ce n'est pas pour autant que l'on filme en tout temps, en tout lieu. Encore faut-il que s'impose le désir de filmer, que le désir de filmer soit une composante du désir de vivre, autrement dit qu'il interagisse de façon productive avec la réalité vécue hors cinéma.

L'imprévu du tournage n'est pas de même nature que celui du montage. Au tournage, il s'agit de vivre le film dans le mouvement même de la vie, à son rythme et dans ses aléas. Il est trop tôt encore pour adopter un principe de construction. Ce serait vouloir en imposer à la vie, ce serait vouloir s'imposer à la vie en tant qu'auteur (créateur) de cette vie. Mais il est déjà possible et même nécessaire de prévoir un dispositif de tournage fondé sur le refus de toutes les formes de séparation, à commencer par celles issues de la division sociale et technique du travail. Nous filmerons réellement à deux. Nous ne nous placerons pas – en aurions-nous eu les moyens, nous aurions refusé de le faire – dans la posture de deux co-réalisateurs dirigeant une équipe de prise de vue dirigée elle-même par un chef opérateur. Il n'y aura pas d'opérateur à part nous. D'où le problème de la circulation de la caméra. En fonction d'une situation et de son évolution, en fonction de l'implication mouvante de chacun dans cette situation, en fonction des angles et des cadres possibles, il faudra se passer la caméra. Comment effectuer cette transmission sans que l'un ordonne à l'autre de la faire ? Cela suppose évidemment une communication intense entre les deux filmeurs.

Au montage, la vie continue avec le matériau recueilli au tournage. Ce qui fut vécu au tournage, cinématographiquement parlant se résume à présent à ce matériau. Il est temps d'inventer un principe d'organisation du matériau, susceptible d'accueillir encore de l'imprévu. Mais l'imprévu va naître ici de l'organisation du matériau lui-même, c'est-à-dire du montage.

Tournage et montage ont toutefois en commun le principe de discontinuité. Mais la discontinuité au tournage est liée aux moments de la vie où le désir de cinéma se matérialise (par le filmage de situations saisies dans leur durée réelle ou de façon plus fragmentaire, éclatée) et la discontinuité au montage à l'organisation du matériau.

Le fait que le tournage soit suspendu à deux formes d'imprévisible (celle de la vie, celle du désir de cinéma) n'exclut nullement une forme de scénarisation ouverte : un canevas de vie, en quelque sorte. Nous décidons de voyager à partir de la nécessité profondément ressentie de croiser nos enfances. Croiser des lieux, rencontrer des gens, connus de l'un, inconnus de l'autre, et les (re) découvrir ensemble comme si nous ne les avions jamais vus. Le voyage pourra s'arrêter au square Saint-Lambert, dans le quinzième arrondissement de Paris. Un ticket de métro est suffisant pour l'accomplir. Il pourra nous emmener un peu plus loin, à Gurgy-la-Ville, dans la Bourgogne profonde. Un peu plus loin encore : à Perpignan et ses alentours. Et encore à Lisbonne, où il est question d'un projet de film, très coûteux celui-là, et qui se révèle presque impossible à monter financièrement (déjà plusieurs années d'efforts). Tous ces lieux ont été choisis en commun, leur visite a été programmée, mais nous ignorons le regard nouveau qui naîtra de leur (re)découverte. De même l'un au moins d'entre nous connaît-il les personnes que nous allons rencontrer puisqu'elles font partie de sa famille. Mais nous ignorons (inégalement selon les rapports plus ou moins étroits ou distendus avec chacune d'entre elles) leur état d'esprit du moment, la façon dont elles vont réagir à notre présence commune, le type de situations qui va se présenter, le type de relations que nous allons établir avec elles. La programmation comporte donc une large part d'imprévisible que nous n'aurions voulu réduire pour rien au monde.

Je prendrai l'exemple de ma tante Marie. Une relation forte mais laissée en friches pour diverses raisons depuis plusieurs années. Nous apprenons qu'elle a quitté sa maison du Boulou et qu'elle vit maintenant dans une maison de retraite. Ce fait, parfaitement prévisible, n'a rien d'un événement. Ma tante Marie a 92 ans au moment du tournage, en 2001. Dans nos sociétés, il est statistiquement commun que l'on vieillisse en maison de retraite et que l'on meure à l'hôpital. Le sort de ma tante Marie ne déroge pas à l'ordre présumé normal de la société. Mais elle se révolte contre cet état de choses, nous dit Milou, le fils qui n'a jamais accepté qu'elle remplace sa mère auprès de son père. Nous décidons d'aller la voir. La caméra nous accompagne, mais nous ne savons pas si nous allons filmer. Tout dépendra de la situation qui va se créer là-bas. Comment va-t-elle m'accueillir après tout ce temps passé sans lui donner la moindre nouvelle ? Comment va-t-elle accueillir Catherine, qu'elle n'a jamais vue ? Elle ne sait même pas que nous vivons ensemble. Autre inconnue : Milou nous a dit qu'elle n'avait plus toute sa tête. Va-t-elle seulement me reconnaître ou bien me prendre pour quelqu'un d'autre qui me ressemblerait vaguement ? Ou me demander qui je suis ? Ou se désintéresser de notre présence ?

Milou avait (presque) tout faux. Marie a suffisamment de tête pour aimer et se révolter. La relation affective est immédiate, le passé intensément présent. Aucune question sur la légitimité du couple que nous formons avec Catherine. Elle ressent le flux amoureux qui circule entre nous et cela lui suffit. Sans que nous nous soyons donné le mot, Catherine a commencé à filmer. Ce qui nous décide à continuer, c'est le rôle que Marie confère d'emblée à une caméra que nous ne tentons jamais de dissimuler, aussi petite soit-elle. Le rôle d'un témoin dans le conflit qui l'oppose à Milou et à son discours, raisonnable en apparence et lâche dans les faits. Elle va s'adresser à elle à plusieurs reprises, et au spectateur virtuel qui se trouve derrière (pour l'instant, il s'agit de Catherine ou de moi), pour démonter le discours imperturbable de Milou, par les mimiques et la gestuelle davantage encore que par les mots.

Par son attitude ludique et théâtrale, elle renvoie le comportement et le discours de Milou à ce qu'ils sont en réalité : de la représentation. La caméra passe progressivement du statut de témoin à celui d'actrice. La situation, dans son cours imprévisible, devient une scène à transformations multiples où se croisent, se font et se défont les espaces visuels et sonores.

Nous avons beaucoup filmé ce jour-là, mais nous ne savons pas si ce que nous avons filmé trouvera sa place dans le film. N'y avait-il pas dans ce continuum audiovisuel, où durée subjective et durée réelle coïncidaient si étroitement, l'embryon d'un autre film qu'il nous fallait développer selon l'axe qui lui était propre ? Ne s'agissait-il pas d'un autre sujet, traité dans un style très différent de celui que nous avons adopté jusqu'ici, où la durée réelle est recomposée par la durée subjective ? Mais en commençant à monter cette séquence avec le matériau recueilli dans la famille de Catherine sur la fabrication du miel, il nous parut évident que le croisement de nos enfances atteignait dans ce montage son point culminant. Il y aurait des moments de montage liés davantage à la réalité vécue « sur le terrain » et d'autres moments à la réalité d'un imaginaire recomposé cinématographiquement. Ce qui allait donner son unité à notre film, ce n'était ni une unité de style, ni une unité dans les méthodes d'approche de la réalité visible, mais une succession d'états subjectifs vécus avec intensité. La restitution de l'état l'emportait sur tout autre préoccupation, narrative ou discursive. C'est en quoi notre démarche cinématographique se rapprochait de la démarche poétique : refuser la réduction de l'état à du récit comme à du discours.

L'état subjectif – qu'il soit émotif et/ ou cognitif – peut naître des situations les plus diverses, celles que la vie, où la programmation ne peut éliminer l'imprévisible, ménage précisément. Une situation peut être imprévisible en elle-même ou le devenir alors qu'elle était programmée dans les moindres détails. Le cinéma sera en mesure d'intégrer toutes les situations possibles s'il ne tente pas de rendre homogène ce qui est hétérogène dans la vie. Ce qui fait l'unité d'un film, c'est la relation qu'une subjectivité entretient avec ce qu'elle vit et ce qu'elle filme, aussi divers soit-il. Le sujet d'un film n'est pas dans la situation mais dans la subjectivité qui vit et filme cette situation. S'il se propose d'accueillir la vie dans l'ensemble de ses surgissements, un film sera nécessairement fait de sauts, de ruptures, de changements de registre.

L'état amoureux crée une temporalité qui lui est propre et qui résiste au temps biologique comme au temps social. Par là-même, il invente des espaces où intérieur et extérieur ne s'opposent plus. Le voyage est avant tout déplacement identitaire. La nouvelle identité se construit à travers les paysages revisités, que chacun a vécu dans son enfance avec intensité, et maintenant re-vécus ensemble, transformés. Mais le projet de croiser nos enfances au tournage devait trouver son prolongement au montage.

Comment construire, au montage, un espace-temps qui correspondrait au surgissement d'une nouvelle identité ? Il y eut d'abord le refus de la linéarité et de toute forme de continuité narrative ou discursive. Le film serait fondé sur la discontinuité. Nous n'impulserions au film d'autre progression que celle qui va de la séparation à des formes d'interaction de plus en plus fortes. Très vite s'est imposé à nous le principe du croisement des espaces visuels et sonores avec, pour technique majeure, un usage particulier de la surimpression. Il était impossible de préfigurer ce que deviendraient ces surimpressions d'espaces avant de les expérimenter. C'était là, nous semblait-il, la forme la plus adéquate à ce que nous vivions. L'imprévisible continuait d'avoir cours sur le logiciel de montage.

Que se passe-t-il, en effet, avec la surimpression ? On part d'espaces visuels et sonores, reconnaissables et identifiables en tant que tels et, en sur imprimant ces espaces, on aboutit à la création d'un nouvel espace issu du mélange des éléments préexistants. S'il est possible d'en reconnaître encore certains aspects, c'est la relation de transformation avec les autres éléments préexistants qui nous importe désormais. C'est le processus de transformation lui-même qui se trouve au centre de notre attention. Décomposition et recomposition des formes. Mais la recomposition des formes n'est pas la reconduction des formes préexistantes. Elle n'y fera jamais retour. Le processus de transformation est irréversible et imprévisible. Il n'y a plus d'autre temporalité que celle issue du processus lui-même. Un espace-temps inédit se construit peu à peu.

Ainsi la surimpression correspond-elle très précisément à la relation amoureuse, telle que nous l'entendons.

Gérard Leblanc

* « En amour », G.R.E.C. et Documentaire sur grand écran, Beta SP, 30 minutes, 2001.

(1) Si les expériences de co-réalisation sont relativement nombreuses, aussi bien en fiction qu'en documentaire, il ne s'agit nullement d'entrefilmage : les co-réalisateurs (trices) filment des mondes extérieurs à leur relation même s'ils interagissent plus ou moins profondément avec eux. Il serait logique de penser que lorsqu'une relation affective se trouve au centre d'un film, les expériences de co-réalisation sont beaucoup plus fréquentes. C'est le contraire qui se produit pourtant. La caméra se partage parfois mais la réalisation presque jamais (voir, entre mille et un exemples, *Omelette* (Journal filmé de Rémi Lange, 1993-97). Comme si le concept d'auteur gagnait en force matérielle lorsque l'identité est en jeu. Il s'agit là d'une limite affective et non d'une limite imposée par le dispositif cinématographique. Cette limite signifie la persistance du désir de dominer l'autre, même dans le mouvement d'une relation amoureuse comme il en va, par exemple, dans *Omelette*.